

ERNST STEINMANN

DER KUNSTRAUB NAPOLEONS

herausgegeben von Yvonne Dobna

mit einem Beitrag von Christoph Roolf

Die Forschungen des Kunsthistorikers Ernst Steinmann
zum Napoleonischen Kunstraub zwischen Kulturgeschichtsschreibung,
Auslandspropaganda und Kulturgutraub im Ersten Weltkrieg

URL: <http://edoc.biblhertz.it/editionen/steinmann/kunstraub/>

Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana
(Max-Planck-Institut) in Rom

herausgegeben von Sybille Ebert-Schifferer und Elisabeth Kieven

Redaktion: Julian Kliemann
Redaktionsassistentz: Veronika Birbaumer und Norbert Grillitsch

Inhalt

Yvonne Dobna

Vorwort	V
Editorische Notiz	XIV

Ernst Steinmann

Der Kunstraub Napoleons

1.	Der Hochzeitszug	3
2.	Vandalismus	10
3.	Der Raub in Belgien, Holland und den Rheinlanden	21
4.	Der Kunstraub in Oberitalien und der Friedensschluß von Tolentino	34
5.	Raub aus Loreto, Mantua, Perugia und Venedig	69
6.	Die Plünderung Roms	96
7.1	Turin. Florenz. Neapel	169
7.2	Florenz	184
7.3	Neapel	204
8.1	Das Fest der Freiheit. Das Musée central des arts	247
8.2	Das Fest der Freiheit. Das Musée central des arts (Fortsetzung) – Die Eröffnung des ersten Antikemuseums in Paris am 9. November 1800	275
8.3	Vivant Denon als Generaldirektor des Musée Napoléon – Die eigenen Unternehmungen – Pius VII. im Musée Napoléon	307
8.4	Vivant Denon in Deutschland – Die Jahresschlacht bei Jena – Sammel- leidenschaft der Bonaparte – Bilderrestaurationen im Musée Napoléon	327
8.5	Die fernere Tätigkeit Denons – Die Erwerbung der Antiken der Villa Borghese – Betrachtungen über den Hochzeitszug am 2. April 1810 – Der Saal der Flüsse – Der letzte Raubzug in Italien	385

Yvonne Dobna

Literaturverzeichnis	411
----------------------	-----

Christoph Roolf

Die Forschungen des Kunsthistorikers Ernst Steinmann zum Napoleonischen Kunstraub zwischen Kulturgeschichtsschreibung, Auslandspropaganda und Kulturgutraub im Ersten Weltkrieg	433
---	-----

URL: <http://edoc.biblhertz.it/editionen/steinmann/kunstraub/>

Yvonne Dobna

Vorwort

Der Nachlaß Ernst Steinmanns liegt zum größten Teil im Archiv der Max-Planck-Gesellschaft in Berlin. Nur wenig blieb in der Bibliotheca Hertziana zurück, der Steinmann von 1913 bis 1934 als Direktor vorgestanden hatte.¹ Unter diesen Papieren befindet sich auch das umfangreiche Manuskript eines Buches über den Napoleonischen Kunstraub, das Steinmann niemals veröffentlichte. Es ist, mit Ausnahme des letzten Kapitels und der Anmerkungen zu einigen Abschnitten, abgeschlossen und wird nun erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Das Manuskript umfaßt acht teilweise weiter unterteilte Kapitel, in denen Steinmann den Kunstraub Napoleons in Deutschland, den Niederlanden und Italien in chronologischer Abfolge schildert. Im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen die Stadt Rom, aus der die meisten der geraubten Kunstwerke stammten, und das von Denon gegründete Musée Napoléon in Paris, in dem der größte Teil zusammengetragen wurde.

Im ersten Kapitel beschreibt er die Vorbereitungen von Napoleons Hochzeit mit Marie Louise von Österreich im Louvre, wo bereits viele der geraubten Kunstwerke zu sehen waren, wie auch die politische und persönliche Bedeutung, die sie für Napoleon besaßen. Im zweiten Kapitel verfolgt er die systematische Zerstörung der französischen Kunstwerke während der Revolution und die Hoffnung der französischen Elite, sie durch die Kunstwerke der eroberten Länder zu ersetzen. Das folgende Kapitel, das dem Kunstraub in Belgien, Holland und den Rheinlanden gewidmet ist, leitet zum Kunstraub in Oberitalien über. Im fünften Kapitel beschreibt er in aller Ausführlichkeit den Raub in Loreto, Mantua, Perugia und Venedig. Im sechsten Kapitel geht es um die Plünderung Roms und deren vertragliche Hintergründe wie auch um den Waffenstillstandsvertrag von Bologna und den

¹ Zu diesem Thema: Doreen Tesche, *Ernst Steinmann und die Gründungsgeschichte der Bibliotheca Hertziana in Rom*, München 2002.

Friedensvertrag von Tolentino. Daran schließt sich das Kapitel über die Zustände in Turin, Florenz und Neapel an. Die beiden letzten Städte behandelt er ausführlich und rundet damit das siebente Kapitel ab.

Das achte und letzte Kapitel ist in fünf Abschnitte unterteilt und befaßt sich mit dem Louvre, dem nunmehrigen Musée Napoléon, und den erstaunlichen Aktivitäten seines Direktors Vivant Denon. Das Kapitel beginnt mit der triumphalen Ankunft der Kunstwerke in Paris und der Eröffnung des Antikemuseums am 9. November 1800. Steinmann würdigt die Stellung und den Aufgabenkreis von Vivant Denon, seine Ideen, seinen Charakter und seine systematische Bestrebung, ein Museum der europäischen Kunstgeschichte zu schaffen. Zwei Abhandlungen über „Sammelleidenschaft der Bonaparte“ und „Bilderrestaurationen im Musée Napoléon“ sind als eigenständige Textteile angefügt. Das Manuskript endet mit Ausführungen über die Ausstattung des Louvre und die letzten Raubzüge, mit denen Denon sein Museumskonzept abzurunden versuchte. Hinterlassenen Notizen ist zu entnehmen, daß er noch ein Kapitel über die Rückführung der von Napoleon geraubten Kunstwerke geplant hatte, das jedoch nach dem Ausgang des Ersten Weltkrieges niemals über bibliographische Notizen hinausgelangte.²

In der Atmosphäre nationaler Begeisterung und antifranzösischer Polemik hatte Steinmann zu Beginn des Ersten Weltkrieges mehrere Aufsätze über den Kunstraub verfaßt, die er teilweise ebenfalls in das Manuskript integrierte; so im Jahre 1916 „Das Fest der Freiheit im Jahre 1798 in Paris“,³ „Geraubte Schätze in Paris“⁴ und „Vae victis“⁵ sowie im Jahre 1917 „Raffael im Musée Napoléon“,⁶ „Die Plünderung Roms durch Bonaparte“⁷ und „Die Zerstörung der Königsdenkmäler in Paris“⁸ und im Jahre 1918 „Die Zerstörung der

² Zur Rückführung äußerten sich: Annibale Campani, „Sull’opera di Antonio Canova pel ricupero dei monumenti d’arte italiani a Parigi“, in: *Archivio storico dell’arte*, 5 (1892), S. 189–196; Giuseppe Sperduti, „Luigi Angeloni e il Canova per la restituzione delle opere d’arte“, in: *Ottocento nel Lazio*, hrsg. v. Renato Lefevre, Rom 1982, S. 253–272; Mario Nagari, „Canova a Parigi nel 1815“, in: *Nuova Antologia*, 127, 2183 (1992), S. 269–281.

³ *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 9 (1916), S. 273–277.

⁴ *Deutsche Revue*, 41 (1916), 4, S. 154–162.

⁵ *Frankfurter Zeitung*, Sonderdruck 7., 24., 25. Mai 1916.

⁶ *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 10 (1917), S. 8–25.

⁷ *Internationale Monatschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, 11 (1917), S. 6–7.

⁸ *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 10 (1917), S. 337–380.

Grabdenkmäler der Päpste von Avignon“;⁹ 1919 erschien dann noch „Sammelleidenschaft der Bonaparte“,¹⁰ 1925 „Gemälderestaurationen im Vatikan“.¹¹

Wenn Steinmann Gedanken seiner bereits publizierten Aufsätze in sein Manuskript aufnahm oder den 1919 ohne Fußnoten erschienenen Aufsatz über die „Sammelleidenschaft“ mit Fußnoten versah und als Kapitel der künftigen Publikation einverleibte, so tat er dies mit dem Ziel einer möglichst erschöpfenden Darstellung des Kunstraubs, die sein gesamtes Material umfassen sollte.

Es fragt sich jedoch, inwieweit die Arbeit noch den heutigen Ansprüchen auf wissenschaftliche Objektivität entspricht. Steinmann verfaßte seine ersten Aufsätze über den Kunstraub zu einer Zeit, als Deutschland mit einem möglichen Verlust der eigenen Kulturgüter konfrontiert war und die propagandistische Polemik gegen den „Erbfeind“ einen neuen Höhepunkt erreicht hatte. Diese politische Situation vertiefte gewiß Steinmanns Abneigung gegen Napoleon und seine Anhänger. Die immer wiederkehrende Anklage gegen den Raub und die Zerstörung von Kunstschatzen durch die Franzosen hatte nicht zuletzt emotionale Hintergründe und brachte einen Autor mit gewandter Feder auch in die Gefahr eines leichten Erfolges bei Politikern wie beim breiten Publikum. Steinmann gibt sich als Chronist und Kunstkenner und konzentriert sich zunächst auf die Rekonstruktion der historischen, gesellschaftlichen und persönlichen Situation. Sein Patriotismus und seine Vorstellung von Gerechtigkeit durchziehen die Darstellung der Ereignisse wie ein roter Faden. Ihm geht es um die Erhaltung von Werten eines Landes, um die Bedeutung der Kunstwerke für eine Nation und die Erziehung ihrer Menschen, wobei er auch philosophische Überlegungen über Kunst und Nation anklingen läßt.

In seinem Essay über Steinmanns Forschungen (s. u.) geht Christoph Rooffs ausführlich auf die politischen Hintergründe ein und zeigt, daß der Text mit dem Ziel antifranzösischer Kriegspropaganda in Auftrag gegeben worden war.

⁹ *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 11 (1918), S. 145–171.

¹⁰ *Cicerone*, 11 (1919), S. 808–813.

¹¹ *Cicerone*, 17 (1925), S. 943–949.

Steinmann verfolgte seine Archivstudien mit größtem Nachdruck und stand mit den Hauptorganisatoren der Rückführungs-Planung in engem Kontakt. Man erwog in Regierungskreisen auch, ob seine bereits publizierten Aufsätze als Propagandamaterial verbreitet und sogar in andere Sprachen übersetzt werden sollten, und gewährte ihm finanzielle Unterstützung. Doch Steinmann war sich seiner Verantwortung als Wissenschaftler zu sehr bewußt, um sich den propagandistischen Erwartungen des Ministeriums zu unterwerfen, und objektiv genug, um die Verfehlungen nicht nur der Franzosen, sondern auch der Deutschen gegen den Schutz der Kunstgüter zu schildern. Die Behörden verloren denn auch bald das Interesse am Projekt des eigenwilligen Gelehrten.

Gleichwohl war Steinmann von der historischen Berechtigung der „Rückforderungsaktion“ überzeugt. Von Napoleon geraubte Kunstwerke, die nach dem Wiener Kongreß im Jahr 1815 nicht zurückgeführt worden waren, sollten bei einem künftigen Frieden zurückerstattet werden. Trotz aller vaterländischen Töne gewinnt man bei der Lektüre des Textes jedoch nicht den Eindruck, er sei im Zusammenhang mit einer deutschen Rückforderungsaktion entstanden.

Die von Roolfs zitierte Kritik des Auswärtigen Amtes an dem „etwas zu wissenschaftlich gehaltenen Werkchen, das für eine Übersetzung ins italienische populärer gehalten werden müßte“, läßt bereits die Struktur von Steinmanns Arbeit ahnen. An keiner anderen Stelle findet man eine solche Fülle von Dokumenten über den Napoleonischen Kunstraub, wie sie hier aus zahlreichen bedeutenden Archiven Deutschlands und Frankreichs zusammengetragen sind und in einer Zeit, in der der „Kunstraub“ neue Aktualität gewonnen hat, höchsten Quellenwert besitzen.

Steinmanns Ansatz findet in Weschers Buch über den Kunstraub von 1976 seine adäquateste Würdigung und Fortsetzung.¹² Der Autor hatte sich bis zu seinem Tode diesem Thema gewidmet, und seine Schwerpunkte, der Kunstraub und der Neuaufbau des Pariser Museums, sind die gleichen wie bei Steinmann. Wescher versucht dem Problem der „Wanderung von Kunstwerken“ näher zu kommen und erkennt das „Weltmuseum“ Louvre als ein

¹² Paul Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976.

einzigartiges Ereignis an. Er betont dessen positive Aspekte, wie sie auch die Intellektuellen des damaligen Deutschland vertreten hatten.

Die Fülle von Steinmanns Quellen vermittelt ein lebendiges Bild der Zeit. Seine Schilderungen der historischen Ereignisse und Zusammenhänge wie auch einzelner Schicksale zeichnen sich durch Detailtreue aus und sind von Enthusiasmus getragen. Die Qualen des Papstes und die Erniedrigung des römischen Volkes während der französischen Besetzung oder die Skrupellosigkeit der französischen Besatzer werden wortgewaltig und mit persönlicher Anteilnahme geschildert. Es wird bewußt gemacht, was Kunst für ein Land und seine Menschen bedeutet.

In neuerer Zeit ist gerade die Geschichte des Musée Napoléon von Thomas Gaetgens gründlich analysiert worden.¹³ Er befaßt sich auch mit dem Kunstraub und sieht in Denons Plänen eine der Wurzeln der neueren Kunstwissenschaft, die erste bedeutende Konkretisierung des kunsthistorischen Bewußtseins. Dies tut auch Hans Belting in seiner Arbeit über die Geschichte des Museums.¹⁴ Die Kunsttheorien Vivant Denons bestimmten die museale Entwicklung zur Zeit Napoleons, wie dies Jean Chatelain,¹⁵ Pierre Lelièvre,¹⁶ Elisa Debenedetti¹⁷ und andere gezeigt haben.¹⁸ Letizia Norci Cagiano De

¹³ Thomas W. Gaetgens, „Le Musée Napoléon et son influence sur l'histoire de l'art“, in: *Histoire de l'histoire de l'art*, II: XVIIIe et XIXe siècles. Cycles de conférences organisés au Musée du Louvre par le Service culturel du 24 janvier au 7 mars 1994 et du 23 janvier au 6 mars 1995, hrsg. v. Édouard Pommier, Paris 1997, S. 89–112; ders., „Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte“, in: *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, hrsg. v. Antje Middeldorf Kosegarten, Göttingen 1997, S. 339–369

¹⁴ Hans Belting, „Le musée et la conception du chef-d'œuvre“, in: *Histoire de l'histoire de l'art*, hrsg. v. Édouard Pommier, I: *De l'antiquité au XVIIIe siècle. Cycles de conférences organisés au Musée du Louvre par le Service culturel du 10 octobre au 14 novembre 1991 et du 25 janvier au 15 mars 1993*, Paris 1995, S. 345–368.

¹⁵ Jean Chatelain, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris 1973.

¹⁶ Pierre Lelièvre, *Vivant Denon: homme des Lumières, 'Ministre des Arts' de Napoléon*, Paris 1993; ders., „Le chevalier Denon“, in: *L'œil*, 50 (1959), S. 18–26.

¹⁷ Elisa Debenedetti, „Dominique Vivant Denon e il collezionismo italiano a Roma e a Venezia tra il Settecento e l'Ottocento“, in: *Aspetti del collezionismo in Italia da Federico II al primo Novecento*, Palermo 1993, S. 153–183.

¹⁸ Über Vivant Denon äußerten sich insbesondere Charles Saunier, *Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire: reprises et abandons des alliés en 1815, leurs conséquences sur les musées d'Europe*, Paris 1902; ders., „Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire et les reprises des alliés en 1815“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., 41, (1899), janv. S. 74–80, fevr. S. 158–166, avril S. 340–346, juillet S. 82–88, août S. 157–163, nov. S. 433–440; 42 (1900), fevr. S. 156–162; 43 (1901), mars S. 244–259; Léon Lanzac de Laborie, „Le Musée du

Azevedo glaubt, nach Vivant Denon könne man überhaupt nicht mehr von einer regionalen oder gar nationalen Kunst sprechen, da das Museum zu einer modernen, nicht mehr von Künstlern, sondern von Spezialisten geleiteten und verwalteten Institution geworden sei.¹⁹ Édouard Pommier beschreibt Jean-Baptiste-Pierre Le Brun's Einfluß auf diese Entwicklung und setzt sich intensiv mit der Problematik des nationalen Museums auseinander,²⁰ als die wissenschaftliche Klassifizierung der Kunstgeschichte und die Restaurierung der Kunstwerke im Mittelpunkt standen und damit zu einer in den Museen visualisierten Geschichte der Kunst führten. Michel Laclotte beschreibt die Auswirkungen dieser Entwicklung in der Historisierung der Wissenschaften und im neuen Trend zur Kulturgeschichte.²¹ Auch Andrew McClellan bewertet Denons radikale Vorstellungen positiv, da sie neue kunstpolitische Tendenzen eingeleitet haben.²²

Dieser Wandel des historischen Bewußtseins ist bei Steinmann noch nicht zu spüren. Während man heute vor allem die positiven Aspekte von Denons Neuerungen hervorhebt, geht es ihm weniger um das Werden und die Entwicklung der kunsthistorischen Disziplin als um die Bedeutung der

Louvre au temps de Napoléon d'après des documents inédits“, in: *Revue des deux mondes*, 10, 82 (1912), S. 608–643; Marie-Louise Blumer, „La mission de Denon en Italie (1811)“, in: *Revue des études napoléoniennes*, 39, 23 (1934), 2, S. 237–257; dies., „La Commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie (1796–1797)“, in: *La Révolution française*, 87 (1934), S. 62–88, 124–150, 222–259; Paul Wescher, „Vivant Denon and the Musée Napoléon“, in: *Apollo*, 31, 80 (1964), S. 178–186; Cecil Gould, *Trophy of conquest: the Musée Napoléon and the creation of the Louvre*, London 1965; Daniela Gallo, „Verzamelingen van oudheden van 1750 tot heden“, in: *Verzamelen: van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*, Heerlen, Houten 1993, S. 279–300; Édouard Pommier, *Le problème du musée à la veille de la Révolution*, Montargis 1989; *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, hrsg. v. Édouard Pommier, Paris 1995; *Dominique-Vivant Denon: l'oeil de Napoléon*, Ausstellungskatalog, Paris 1999.

¹⁹ Letizia Norci Cagiano De Azevedo, „Parigi Nouvelle Rome: Roma deuxième Capitale de l'Empire nella concezione di Vivant Denon“, in: *Studi Romani*, 45 (1997), S. 347–367.

²⁰ Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Réflexions sur le Muséum national: 14 janvier 1793*, édition et postface par Édouard Pommier, Paris 1992.

²¹ Michel Laclotte, „Der Louvre, von der königlichen Sammlung zum nationalen Museum“, in: *Die Nation und ihre Museen*, hrsg. v. Marie-Luise von Plessen, Frankfurt am Main 1992, S. 33–44.

²² Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Cambridge, New York 1994.

Kunstwerke für die Nationen, hervorhebt, die unser Denken und den Umgang mit der Kunst mitgeprägt haben.

Steinmann ging es vor allem um die Bedeutung eines Kunstwerkes für eine Nation und den Respekt vor diesem Eigentum. Seit Jahren beschäftigt sich Erik Jayme mit dieser Frage und ihrer Geschichte und untersucht die rechtlichen Grundlagen des europäischen Kulturgüterschutzes als staatliche Aufgabe.²³ Ihn beschäftigt vor allem die Frage, inwieweit das Kulturgut als Gegenstand der Identifikation einer Nation anzusehen ist. Auf die Debatte über den Kulturgüterschutz, der in der Urform des päpstlichen Ediktes von 1802 auch das Wohl der heimischen Künstler mit einschloß, ging bereits Steinmann ein. Der Bruch mit den Grundprinzipien des Kulturgüterschutzes war sein wichtigstes Thema. Allerdings argumentierte er nicht auf der Ebene des materiellen Rechtes, sondern der Moral und der Nation.

Daß man Kunstwerken eine Nationalität zubilligt, ist alles andere als selbstverständlich. Ideengeschichtlich ist diese Vorstellung nicht vom beginnenden Nationalismus um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zu trennen. Die Repräsentanten der Völker suchten eine nationale Identität und glaubten, diese auch in Kunstwerken und Kultgegenständen zu finden.

Steinmanns Text, in dem sich historische Akribie und nationale Emotionen auf heute nicht immer nachvollziehbare Weise verbinden, läßt sich nur aus seiner Persönlichkeit verstehen. Er hatte sich bis dahin fast ausschließlich der italienischen Malerei der Renaissance gewidmet, und manches spricht dafür, daß seine Aufmerksamkeit erst durch die kriegerischen Ereignisse auf den Kunstraub gelenkt wurde.

²³ Erik Jayme, „Internationaler Kulturgüterschutz: Lex originis oder lex rei sitae. Tagung in Heidelberg“, in: *Praxis des Internationalen Privat- und Verfahrensrechts*, 10 (1990), S. 347 f.; ders., „Kunstwerk und Nation: Zuordnungsprobleme im internationalen Kulturgüterschutz“, in: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse*, Jg. 1991, Bericht 3, S. 7–34; ders., „Die Nationalität des Kunstwerks als Rechtsfrage“, in: *Internationaler Kulturgüterschutz* (Akten des Wiener Symposion, 18./19. Oktober 1990), hrsg. v. Gerte Reichelt, Wien 1992, S. 7–29; ders., „Antonio Canova: la Repubblica delle arti ed il diritto internazionale“, in: *Rivista di diritto internazionale*, 75 (1992), S. 889–902; ders., *Antonio Canova (1757–1822) als Künstler und Diplomat: Zur Rückkehr von Teilen der Bibliotheca Palatina nach Heidelberg in den Jahren 1815 und 1816*, Heidelberg 1994; ders., „Kulturgüterschutz in ausgewählten europäischen Ländern“, in: *Zeitschrift für vergleichende Rechtswissenschaft*, 95 (1996), S. 158–169; ders., *Die politische Dimension der Kunst: Antonio Canova*, Frankfurt am Main 2000.

Steinmanns Versuch, die verschwundenen Kunstwerke zu katalogisieren, wurde von der Forschung aufgegriffen. So befaßt sich Marie-Louise Blumer mit dem Abtransport der römischen Werke und versucht, genaue Listen der einzelnen Stücke anzufertigen. Nach Künstlern geordnet stellt sie die Informationen über die verschleppten Bilder zusammen, deren Weg somit genau nachzuvollziehen ist.²⁴ Die kulturpolitischen Auswirkungen des Eingreifens von Napoleon werden von allen Autoren gestreift, am überzeugendsten in Albert Boimes Schilderung der politischen und künstlerischen Veränderungen jener Zeit.²⁵

Steinmann ging es besonders um die politischen Umstände des Napoleonischen Kunstraubes. Ähnlich wie Quatremère de Quincy – seine Schrift wurde von Pommier neu herausgegeben und kommentiert²⁶ – stellt Steinmann in seinem Text die Ideale der Freiheit sowie die Würde und Achtung der Nation in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen. Doch worin liegt der Unterschied zu den Argumenten Quatremères? Während Quatremère eine Theorie gegen den Raub von Kulturgütern entwickelt, zeigt Steinmann die fatalen Folgen der Verschiebung von Kunstwerken. Er greift auf die Argumente Quatremères zurück, indem er davon ausgeht, daß das Kunstwerk nur an seinem Ort verständlich sei. So wie sich damals die moralischen Äußerungen zu Rechtsnormen verdichteten, so kommt Steinmann auf die moralischen Forderungen

²⁴ Marie-Louise Blumer, „Catalogue des peintures transportées d’Italie en France de 1796 à 1814“, in: *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français*, (1936), S. 244–348; weitere Untersuchungen hierzu: Luigi Berra, „Opere d’arte asportate dai Francesi da Roma e dallo Stato Pontificio e restituite nel 1815 dopo il Congresso di Vienna“, in: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, serie III: Rendiconti, 27 (1951–1954 [1955]), S. 239–246; Sylvie Béguin, „Tableaux provenant de Naples et de Rome en 1802 restés en France“, in: *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français*, (1959 [1960]), S. 177–198.

²⁵ Albert Boime, *Art in an age of Bonapartism: 1800–1815*, Chicago, London 1993.

²⁶ „Riflessione sul problema delle restituzioni d’opere d’arte nel 1814–1815“, in: Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Lettere a Miranda*, con scritti di Édouard Pommier, introduzione, traduzione e cura di Michela Scolaro, San Giorgio di Piano (Bologna) 2002, S. 21–29; Édouard Pommier, „Le problème des biens artistiques dans le contexte des rapports de force entre les nations: aux origines, 1750–1815“, in: *La culture dans les relations internationales: actes des colloques „La diplomazia culturale e le nazioni“* (Bologna, 30 novembre – 2 décembre 2000) et „La culture dans le champ multilatéral“ (Lyon, 10–12 mai 2001), Rom 2002, S. 59–73.

zurück und beschreibt minutiös und wissenschaftlich fundiert die grausame Vorgehensweise der Franzosen. Diese Vorgehensweise ist in der neueren Literatur oft nachvollzogen worden, doch nie mit der Präzision und Unmittelbarkeit, die Steinmann durch jahrelange Archivstudien nun systematisch erreicht hatte. Entlegene Zeitschriften wurden von ihm gesammelt, gesichtet und ausgewertet. Aus der Fülle von Detailwissen formte er seine Anschauungen. Er vermittelt nicht das Bild eines engen Nationalisten. Wenn er auch keineswegs von dem zeitbedingten Nationalismus frei war, ging es ihm doch in erster Linie um das Kunstwerk.

Keine Schrift wie diese ist so sehr Ausdruck von Steinmanns Persönlichkeit, von all dem, wofür er kämpfte, keine so sehr persönliche Vermächtnis. Damit behält sie auch noch nach vielen Jahrzehnten ihren Wert. Mögen sein Stil und seine Anklagen heute allzu emphatisch wirken, so bleiben sie doch ein sprechendes Zeugnis nicht nur seiner Auseinandersetzung mit Napoleon, sondern auch mit der eigenen Zeit. In diesem Sinne hat bereits Otto Lehmann-Brockhaus in seinem Artikel deutlich gemacht, welche Bedeutung Steinmanns Hinterlassenschaft für die Geschichte unseres Faches besitzt.²⁷

²⁷ Otto Lehmann-Brockhaus, „Ernst Steinmann: seine Persönlichkeit und die Entstehung der Bibliotheca Hertziana in Rom“, in: *Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Peter Ludwig, Köln 1994 (*Aachener Kunstblätter*, 60), S. 451–464.

Yvonne Dobna

Editorische Notiz

Das Manuskript umfaßt über fünfhundert, teilweise unzusammenhängende Seiten in Maschinschrift. Jede von ihnen ist einseitig beschrieben und enthält ungefähr 28 Zeilen. Hinzu kommen circa hundert handschriftliche Blätter. Die Schrifttypen stammen von drei verschiedenen Schreibmaschinen. Der handschriftliche Teil wurde vorsichtig ergänzt, um den jeweiligen Zusammenhang deutlich zu machen. Wiederholungen wurden weggelassen und die Kapitel von der Herausgeberin nach inhaltlichen Kriterien angeordnet. Steinmanns persönlicher Stil und seine Schreibweise wurden respektiert, Rechtschreibfehler und grammatikalische Unkorrektheiten behutsam verbessert. Die bibliographischen Angaben in den Anmerkungen wurden, soweit möglich, korrigiert und vervollständigt [v. Hrsg.]. Dies erwies sich teilweise als schwierig, da Steinmann von ihm zitierte Textpassagen nicht immer wortgenau wiedergab und häufig unvollständige oder uneinheitliche Literaturhinweise verwendete. Auf häufig zitierte Werke wird in der vorliegenden Edition mit einer Abkürzung aus Verfassernamen und Erscheinungsjahr verwiesen. Die vollständigen Angaben finden sich in einem eigens angelegten Literaturverzeichnis mit Angaben, in denen die zahlreichen bibliographischen Lücken ergänzt werden konnten, Ergänzungen, die die Arbeit mit dem Text erleichtern mögen. Die maschinenschriftlichen und handschriftlichen Textteile des Autors wurden ohne Unterscheidung abgedruckt, auch wurden die handschriftlichen Verbesserungen bzw. Anmerkungen eines unbekanntenen Korrektors kenntlich gemacht [v. a. H.]. Lücken im Text erklären sich aus unleserlichen Passagen. Es fehlen die Fußnoten der Kapitel 2, 3 und 6 (2. Teil). In anderen Kapiteln, wo sie teilweise abgekürzt oder unvollständig waren, wurden sie, soweit möglich, aus dem Zusammenhang heraus ergänzt. Eine Vervollständigung aller Anmerkungen war wegen der unzureichenden Quellenangaben unmöglich. Da Steinmann noch nicht letzte Hand an das Manuskript gelegt hatte, lassen sich vor allem in den handschriftlich verfaßten Teilen, besonders der Kapitel 7 und 8, Unsicherheiten und Gedankensprünge erkennen.

ERNST STEINMANN

DER KUNSTRAUB NAPOLEONS

URL: <http://edoc.biblhertz.it/editionen/steinmann/kunstraub/>